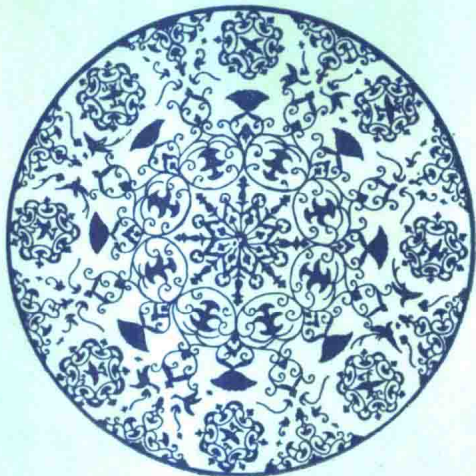


詩詞賦散論

胡国瑞 著



上海古籍出版社

(沪)新登字109号

诗词赋散论

胡国瑞 著

上海古籍出版社出版

(上海瑞金二路272号)

上海书店上海发行所发行 常熟第四印刷厂印刷

开本850×1156 1/32 印张11.5 字数273,000

1992年8月第1版 1992年8月第1次印刷

印数：1—4,000

ISBN 7-5325-0507-3

I·299 定价：5.20 元

目 录

诗词体性辨·····	1
关于蔡琰《胡笳十八拍》的真伪问题·····	10
魏晋南北朝的诗歌在我国诗歌发展史 上的地位·····	21
论曹植诗的艺术成就·····	51
论陆机的《文赋》·····	62
情采缤纷的六朝抒情小赋·····	72
魏晋南北朝骈文的发展及成就·····	85
六朝骈文的艺术评价·····	107
《魏晋南北朝文学史》补记·····	120
唐初诗风平议·····	125
试论“风骨”在盛唐诗歌中的体现·····	133
评《诗人李白》·····	148
李白诗歌的现实意义·····	159
再论李白诗歌的现实意义·····	171
李白诗歌的浪漫主义精神及艺术特点·····	186
李白诗歌中的现实主义与浪漫主义相结合·····	203
李白诗歌的人民性·····	214
李白诗歌与其前代的继承关系·····	226

江汉诗踪——李白在湖北·····	256
唐末诗坛鸟瞰·····	286
论温庭筠词的艺术风格·····	305
苏诗内容的评价·····	318
苏诗艺概·····	336
论稼轩词的卓越成就·····	351

诗词体性辨

词作为一种文体，可说是属于广义的诗类。它与诗的关系极为密切，但它终究非诗，而有其独具的艺术特性。

词与诗的关系，既深远而又复杂。把它叫作诗馀，即可表明它们间的深远关系。丁澎曾说“词者，诗之馀也”，即举《诗经》中的各种长短句式、叠句、换韵等现象，以为“三百篇实祖祢”（《词苑丛谈》卷一引），实不免牵强附会。《四库全书总目》“词曲类”云：“然三百篇变而古诗，古诗变而近体，近体变而词，词变而曲，层累而降，莫知其然，究厥渊源，实亦乐府之馀音，风人之末派。”从与音乐相附的源流演变揭示其首尾本末关系，尚有一定道理。而成肇馨在其《唐五代词选序》中说：“十五国风息而乐府兴，乐府微而歌词作。”从民歌的流变把这种关系叙述得更为简明。至于王梦湘直云诗馀“非五七言之馀，三百篇之馀也”（沈修《疆村丛书序》引），乃是为了尊崇词体，尽量地把词的源始说的高古，实则词作为一种文学体裁，它的形成及其艺术性质倒是与五、七言诗，更确切说与五、七言律绝的关系更为直接。

词起于隋唐之际的新兴乐曲，这几乎是研索词的起源者所一致公认的。无论是从众多的外来曲调填入歌词，或就民间歌曲加以改造提高，都与近体诗有着密切的关系。试观许多小令格调，除了如《浪淘沙》、《竹枝》、《杨柳枝》、《小秦王》之类都是七绝，《忆秦娥》、《罗唳曲》即为五绝，《怨回纥》即为五律，《瑞鹧鸪》即为七律，更多的从其格调可看出其所从变化来的痕迹，即由

五、七言律绝增损破移其句式而成。例如段成式的《闲中好》（《词律》卷一）及温庭筠的《南歌子》（《全唐诗》卷八百九十一）即从五绝蜕变出，张志和的《渔歌子》（《全唐诗》卷八百九十），刘禹锡的《潇湘神》（同上）及皇甫松的《天仙子》（《全唐诗》卷八百九十一）即由七绝蜕变出，毛文锡的《赞浦子》（《全唐诗》卷八百九十三）及李珣的《巫山一段云》（《全唐诗》卷八百九十六）即由五律蜕变出，而《鹧鸪天》之由七律蜕变出，迹象是很显然的。再就词的声律言，其中的五、七言句，除以一字领四字或六字及上三下四诸种句法外，一般句子的声律莫不与律绝的句法相合。其它如二、三、四、六字的句律，皆可视作律绝的句节截片，这种情况，随处皆是，这里无烦举例了。

更从词的文学艺术性言，词与诗的关系也是至为密切的。前辈词家曾把精研南朝小乐府及晚唐律绝作为学作词的一条门径，这当然是对已有一般诗的基础的初学作词者进一步而言，其实词人都是具有广泛的诗的素养的。中唐时期韦应物、戴叔伦、王建、白居易、刘禹锡等人的小词，乃是以其卓越的诗才余力，偶而好奇试笔写出，于其中运以律绝艺法，故精美无瑕。温庭筠的词，张惠言评为“精美闲约”（《词选序》），其《菩萨蛮》十四首之密丽，亦其自己诗集中之歌曲及李商隐的《无题》、《碧城》之类诗风的转移。至于把前人的诗句融入词中，更是词家创作上非常普遍的现象：秦观的《满庭芳》云“寒鸦数点，流水绕孤村”，全袭用了杨广的“寒鸦飞数点，流水绕孤村”（《无题》），仅因句式关系省去一“飞”字；《虞美人》起句云“碧桃天上栽和露”，乃取用高蟾的“天上碧桃和露种”（《下第后上永崇高侍郎》），因须适应词句的声律而将句中辞语及其位置略加改变；《鹊桥仙》云“金风玉露一相逢”，亦是截取了李商隐的“可要金风玉露时”（《辛未七夕》）的辞语。周邦彦的词中，这类情况也多，如《六丑——蔷薇谢后作》

云“夜来风雨，葬楚宫倾国”，辞意本之韩偓的“夜来风雨葬西施”（《哭花》）；《瑞龙吟》云“事与孤鸿去”，全用杜牧的《题安州浮云寺楼寄湖州张郎中》诗句；《过秦楼》云“笑扑流萤，惹破画罗轻扇”，乃融化杜牧的“轻罗小扇扑流萤”（《秋夕》）；至如其《西河——金陵怀古》中的许多句子“山围故国绕清江”，“怒涛寂寞打孤城”，“夜深月过女墙来，伤心东望淮水”，“燕子不知何世，向寻常巷陌人家相对，如说兴亡斜阳里”，全是融化刘禹锡的《石头城》及《乌衣巷》二绝诗，这二诗是我们非常熟悉的，不必举出了。其它如晏殊《浣溪沙》的“去年天气旧亭台”，乃系袭用郑谷《和知己秋日伤怀》诗中的成句；李清照《点绛唇》的“见客入来，袜划金钗溜，和羞走，倚门回首，却把青梅嗅”，便是从韩偓的《秋千》诗句“见客入来和笑走，手搓梅子映中庭”加以变化而使形象更为丰富的；她的脍炙人口的《如梦令》“昨夜雨疏风骤”一首，用意也是本之韩偓的《懒起》：“昨夜三更雨，今朝一阵寒，海棠花在否？侧卧卷帘看。”如此之类，还有很多。从上述诸方面可以证见诗与词的血缘关系，词名诗馀，是含有多种因由的。

但词终究是词，从显著的形体样式及内容范围以至精微的艺术风貌表现看，词与诗是有所不同的。词的每阙无论句数、句式、声律、韵律等，都有严格的规定，即令是一调，又有不同的体格，也于变动之后肯定成了定格，即不可再随意变动，这些与诗的不同之处是显而易见的。

词的内容，尽管经过苏轼的变革，冲毁了它作为“艳科”的藩篱，举凡诗中可以抒发的人生感情，都可纳之于词，扩大了词的表现范围，增高了词在文人心目中的文学价值及地位，再经辛弃疾以其特殊的时代遭际，把强烈的爱国感情充分宣泄于词，赋予词无尚的思想意义，但它仍不能与诗相比，还受着不小程度的局限。

人们常把宋词与唐诗并称，这是就其各自显示其作为各自时代的文艺特色而言。从反映的社会生活之广泛丰富的角度来看，宋词是不能与唐诗相比的。词由于它在形体上的严格限制，决定了它的作用只适宜于作一定范围的抒情，更不便于叙事，于是大量的社会生活内容不能以词来表达，只能展现于诗中，尤其是除了只需押韵再无任何拘束的古体诗，真是“无意不可入”了。这一在形体和内容范围间差距的矛盾，古人曾经尝试探索着弥补的方法，即采用联章的形式来表现较大的题材和丰富复杂的情事。如赵令畤以《蝶恋花》叙写《会真记》中张生与崔莺莺的爱情故事，按其情节分演为十二章，这确不失为一条扩大词的表现内容的门道。可惜这一尝试未得到推广和发展，我们还可从这方面进行探索创造，当有助于扩张词的表现作用的。

上举这些词与诗的区别，还是很表面粗略的，二者殊异的精髓，还在其使人感到新鲜的艺术风貌上。李清照曾说词“别是一家”，极精要地道出了读者对于词应有的特异的感受。李氏的这一指点确给人们以重要的启发，词究竟在哪些方面有异于诗，使其“别是一家”呢？

首先要从词的源起考察，它起源于外来及民间流传的乐曲，最初为那些乐曲制作歌词的是民间艺人，他们思想上没有礼教雅道的束缚，抒发感情大胆真率，不必如正统诗人那样庄雅。试看敦煌发现的民间词：

枕前发尽千般愿，要休且待青山烂。水面上秤锤浮，直待黄河彻底枯。白日参辰现，北斗回南面，休即未能休，且待三更见日头。

（《菩萨蛮》）

写一位女性枕上对薄情郎的誓言，表情多么坚定真率！誓言就日常眼前事物取作比喻，非常灵活机智，使人充分感到这位女子感情真笃而性格泼辣，读来感觉新鲜活泼。这种作风，在词的早

期五代词人创作中常可看到，如顾夔的《诉衷情》云：“换我心为你心，始知相忆深。”温庭筠的《南歌子》云：“不如从嫁与，作鸳鸯。”韦庄的《思帝乡》云：“陌上谁家年少，足风流。妾拟将身嫁与，一生休。纵被无情弃，不能羞。”表情都是这样真率大胆而无所顾忌，表现了词出于民间的本色。后来柳永的词风，便是从民间词学习领会而发展出的。如其《定风波》“自春来惨绿愁红，芳心事事可可”一阙，即晏殊曾经鄙薄其“彩线闲拈伴伊坐”的，委曲婉转入情，就是从学习民间词得来的。柳永以其这类词作，变诗人之词而为词人之词，应说是当行的了。然而李清照却讥他“辞语尘下”，这当然指柳永的某些近于色情的描写而言。就以前面举到的李清照的《点绛唇》而言，写一位少女打秋千后的避人情态，虽本于韩偓的《秋千》诗，而李词语却极轻灵俊俏，韩的诗语则较之大为从容和婉了。李氏即因这类当行的词曾遭到王灼板起面孔的申斥，说：“易安居士……作长短句，能曲折尽人意，轻巧尖新，姿态百出，闾巷荒淫之语，肆意落笔，自古缙绅之家，能文妇女，未见如此无顾忌也。”这段攻击的话，正好说明李词的特色。“曲折尽人意，轻巧尖新”，正是词所需要的，这类若用之于诗，便嫌靡弱浅露，诗是需要浑重含蓄的，从这里我们可悟到词不同诗的一个方面。

词之有异于诗，还有个重要方面，在于语言风格上。这点还应追溯到它的滥觞于民间词。试看敦煌民间曲子词，尽管它在语言艺术上还粗糙，但它却显得生动活泼，这乃因它的语言的通俗，尤其许多口头语辞，用来使人感到亲切有味。即使后来到文人手里，它的文学艺术性提高了，它的语言通俗的特点却仍被保存延续下来，使其具有委婉贴切的意趣。如柳永的“对好景良辰，皱着眉儿，成甚滋味”（《慢卷绸》），及李清照的“守着窗儿，独自怎生得黑！……这次第，怎一个愁字了得”（《声声慢》）之类，

都是在作品中与其他语气相近的语句相结合，共同显示出词的特殊语言趣味。这种通俗的语辞，如用在诗中，就会使人感到鄙俗不可耐，如通俗流传的《千家诗》中的“有梅无雪不精神，有雪无诗俗了人。……”（卢梅坡：《雪梅》）意思并非不好，只是语调太油滑了，令人觉得可厌。

词的语言通俗化，使其有别于诗，还是显而易见的。更有极其精微的，也是很普遍的，而且难于辨识的，尚在大量艺术风貌清雅的作品。王士禛曾谈到诗与词的分界说：“‘无可奈何花落去，似曾相识燕归来’，定非《香奁》诗。”（《词苑丛谈》卷一引）“无可奈何”二句确是晏殊的《浣溪沙》词中的名句，历来脍炙人口的，作者自己对这两句很得意赏爱，更将其嵌入一首七律中。《词林纪事》引出了那首七律评道：“细玩‘无可奈何’一联，情致缠绵，意调谐婉，的是倚声家语，若作七律，未免软弱。”这几句评语，极中肯地道着了诗词之辨的要处，在词中是妙语，在诗中则成了庸音。人们都很熟悉作者的《浣溪沙》小词，却很少注意到这首《假中示判官张寺丞王校勘》的七律，便是对它们高下得失的无私鉴定。王士禛指出“无可奈何”二句的性质，其鉴别工夫是非常深刻细致的，其实婉约的词句与《香奁》诗句的畛域也只是一间，不过诗尚自然，不似词句之着意，试看韩偓的《绕廊》“绕廊倚柱堪惆怅，细雨轻寒花落时”，比“无可奈何花落去，似曾相识燕归来”，就要从容自在些。刘体仁的《词绎》曾举老杜的“夜阑更秉烛，相对如梦寐”，与小晏的“今宵剩把银缸照，犹恐相逢是梦中”，作为“诗与词之分疆”的示例，同样当是因为前者自然而后者着意。

沈谦曾说，词“上不可似诗，下不可似曲。然诗、曲又俱可入词，贵人自运”（《词苑丛谈》卷一引）。词既然“不可似诗”，何以诗又“可入词”呢？这话看来很矛盾，细思是有道理的。词与诗

虽然有别，可是它与诗有着血缘关系，词家首须有诗才，他在填词时很自然地把诗的因素带到词的创作中来。试观唐、五代至北宋时期，许多小令如《浣溪沙》、《鹧鸪天》、《临江仙》之类，其五、七言句颇近五、七绝，因为这类词的声调从容，韵味颇近诗，这些词可说是诗人之词。苏轼被认为“以诗为词”，除了内容的解放，凡诗中歌咏的人生感情，都可纳入词中；还在语言的清雅，使词具有诗的艺术风貌。晏、欧的小词在语言风格上也是如此，所以都被李清照讥为“句读不葺之诗”。

但是，尽管人们都说东坡“以诗为词”，而东坡笔下的词终究是词，而不是诗。东坡的《江城子》“猎词”是大家非常熟悉的，他在写这首“猎词”的同时，还有《祭常山回小猎》的七律。以不同的文体写同一主题，这给我们区辨二种文体提供了非常方便可贵的实例。为了好比较领会，不妨把二首作品都录出：

老夫聊发少年狂，左牵黄，右擎苍，锦帽貂裘，千骑卷平冈。为报倾城随太守，亲射虎，看孙郎。酒酣胸胆尚开张。鬓微霜，又何妨！持节云中，何日遣冯唐？会挽雕弓如满月，西北望，射天狼。（苏轼《江城子·猎词》）

青盖前头点皂旗，黄茅冈下出长围。弄风骄马跑空立，趁兔苍鹰掠地飞。回望白云生翠岫，归来红叶满征衣。圣明若用西凉簿，白羽犹能效一挥。（苏轼《祭常山回小猎》）

对于这两首作品，我们讽诵之际，便会感到它们的艺术韵味显然有别。诗的气度从容亨蓄，拿人来比方，意态郑重而又潇洒，结尾用谢艾和顾荣的故事自喻，切合作为文官的身分。“弄风”二句，前人谓为规模王维的《观猎》“草枯鹰眼疾，雪尽马蹄轻”，乃着眼于同写了鹰和马而言的。这二句确是非常雄健精警的七言律句。“回望”二句写猎后归途对自然景物的感受，也是文人常有的情调，与诗末所用人物的风度一致，整首诗的风格是沉着闲雅

的。词的气概则俊爽谐畅，语言气势仍表现出词本来具有的坦然直率的性质。词中所有的七言句，哪句能用于七律内？用律诗的风格要求来衡量，都不免嫌径直。整首词虽辞面文雅而有较重的平常口语的意味，这一切则是符合词的色调的。

更看晏殊的一首《木兰花》：

绿杨芳草长亭路，年少抛人容易去。楼头残梦五更钟，花底离愁三月雨。无情不似多情苦，一寸还成千万缕。天涯地角有穷时，只有相思无尽处。

这是《珠玉词》中小令的上乘。通首七言八句，除了上下阙的二、三句不粘外，句的平仄全与律绝句相合，但决不能作为律绝诗句。八句中任何一句，如放在律绝诗中，简直都不成话，但却合于况蕙风提出的“重、拙、大”的风格要求。所谓重，指情意的深厚；所谓拙，指话说得老实；所谓大，指境象的浑阔。这类词句，在《珠玉词》中可常见到，如《踏莎行》云：“垂杨只解惹春风，何曾系得行人住。”“无穷无尽是离愁，天涯地角寻思遍。”小晏的《玉楼春》云：“忆曾挑尽五更灯，不记临分多少话。”《木兰花》云：“欲将恩爱结来生，只恐来生缘又短。”“紫骝认得旧游踪；嘶过画桥东畔路。”《鹧鸪天》云：“今宵剩把银缸照，犹恐相逢是梦中。”如此之类也很多，这些看来似乎都是矢口而发，率意而出，成为词中天然的好语，是断不可施之于诗的。

上举这些词句，读来觉得意味很美，但却是词味，而不是诗味。它们在语气上总觉恢谐洒落，不似诗之严肃稳重。我们还可取上面所举的一些词句，与情意相类的诗句比较体味。如《古诗》之“步出城东门，遥望江南路，前日风雪中，故人从此去”，与“绿杨芳草长亭路，年少抛人容易去”（已见前），同是写离别境地。《古诗》只点出“风雪中”的“江南路”，使人亲切感到主人公的精态，他在一片茫茫辽阔的大地上，神往于不久前与故人的离别

情景，它如我国的大笔画，只于要处勾勒几笔，形神毕见，使人于笔墨之外，想见更多的生活内容；而“绿杨芳草”二句在读者面前展出的，则是一片繁密的景象，离人经历的事物都一一铺写出，是工笔的画法。二者虽同给人以美感，然韵味有别：前者萧远，而后者密近；前者沉着，而后者匆促。又如“海外徒闻更九州，他生未卜此生休”（李商隐《马嵬》）之与“欲将恩爱结来生，只恐来生缘又短”（已见前），虽然前者是感于已然而后者感于将然，而主意则同是感于对人生命运之无可奈何。我们仍觉是前者深沉，而后者急切；后者意尽言中，而前者语外包蕴无限。但词句的辞意笃挚朴壮，故仍为当行好句。他如“无情不似多情苦，一寸还成千万缕”（已见前）之于“江流曲似九回肠”（柳宗元《登柳州城楼……》），我们同样感到二者中有紧迫与从容、意尽与含蓄之别。

综观上演诸例，可见词与诗给读者的味感是有所不同的，其原因乃在二者的艺术构思有异。词无论是“穷情写物”，都是极意铺陈，故以“穷形尽相”为能事，辞句完密，写来切近生活，宛转贴合人意。而诗则“提要钩玄”，“以少总多”，故饶言外之旨，撮神于形迹之表，使读者悠然意远。因此，总其大要：诗疏而词密，诗虚而词实，诗远而词近，诗余而词尽，诗隐而词显，诗沉着而词俊爽，诗肃穆而词谐婉，细心体味，殊趣自多。如此说来，是否扬诗贬词？我意实非如此，譬如京剧相声，皆我所喜，正喜其异趣耳。

诗词体性之区辨，至为微妙，亦颇迷离，以上所举，不过管见所及一隅而已。

（原载《文学评论》1984年第3期）

关于蔡琰《胡笳十八拍》 的真伪问题

郭沫若同志肯定《胡笳十八拍》是蔡琰的作品，无论从有关材料及诗歌本身所作的论断，都是值得商榷的。

郭老为了替蔡琰争得《胡笳十八拍》的著作权，首先替她争取胡笳曲的著作权，因为如果胡笳曲的著作权不属于蔡琰，那末《胡笳十八拍》歌辞的著作权就根本谈不上了。关于蔡琰是否造了胡笳琴曲，郭茂倩在《胡笳十八拍序》中提供了两方面的材料：他引《胡笳曲序》说：“后董生以琴写胡笳声为十八拍。”又引《琴集》说：“大胡笳十八拍，小胡笳十九拍，并蔡琰作。”看来郭茂倩是并存两说的。郭老为了确定只有蔡琰是胡笳曲的创作者，便运用活读书的方法，把“后董生”中加一字为“后嫁董生”，这是很难令人同意的。这一方面因为，往往一个问题的关键就在一二字上，如把那一二字改动，就会得出相反的结论。如果只顾解决问题的方便，没有其他佐证，而随意改动原文，就极可能造成学术上的错误，不是治学应采取的审慎态度。而且，按照郭老的改法，反致本来明畅的词句不和谐了。如果是蔡琰“以琴写胡笳声为十八拍”，即可于这句前加个主词“文姬”，径和上句“奏哀怨之音”一气连接，何必要在中间插一句“后嫁董生”呢？因为“嫁董生”和她写胡笳声没有必要的联系，在行文上反形成赘疣了。根据《琴集》所说，及李颀《听董大弹胡笳声》的诗句“蔡女昔造胡笳声，一弹一十有八拍”，蔡琰造胡笳曲是有可能的。但有了声

是否就有辞,这还是问题。郭老说:“但弹和唱往往是分不开的,有了琴谱可以证明也有了唱辞。”可是,我们不能肯定有谱就一定有辞。因此,单单解决蔡琰是否造胡笳曲的问题,还不能解决蔡琰是否作《胡笳十八拍》歌辞的问题,那末,从文献上去考查确是必要的。

从文献方面去考查,范曄在《后汉书·董祀妻传》中只录《悲愤诗》二首而不及《胡笳十八拍》,这一事实是很重要的。范曄之不录《胡笳十八拍》,即足证明这篇作品在当时还没有。因为作为历史家的范曄,见闻是极广博的。如果蔡琰自有此作,范曄不会不知。如果知而不录,按照书中常例,也必带上一句这类的话:“尚有《胡笳十八拍》,文多不录。”绝不会置之不理。况且范曄在许多列传中录入了很多长篇著作,其篇幅比《胡笳十八拍》要大得多。如当时即有《胡笳十八拍》,范曄是不会提也不提的。这一事实,正如《汉书》的《李陵传》中只录其楚辞体歌诗而不及五言诗一样,我们都已明白,并非班固有所取舍,实是李陵并没有写那些五言诗,班固也不可能看见那些伪托李陵的五言诗。《董祀妻传》之不见《胡笳十八拍》正是同样的道理。

如果蔡琰作过《胡笳十八拍》,为什么从魏、晋直至盛唐的各类著作中连它的影子也看不到?在这点上我完全同意刘大杰先生的意见,而觉得郭老反驳的理由不切实情,是难以令人信服的。首先,郭老举《毛公鼎铭》和《叔夷钟铭》为例,说它们各在一个很长时期也未被著录、论述和征引。我觉得它们和《胡笳十八拍》的情况绝不相同,是不能相提并论的。铭刻器物为古人家常之事,器物铭文实在太多,一般并不当作著作看待。只间或有语义精警,而在偶然需要下被引作故实的,加上器物本身随时在被毁灭湮没,因此,它们的绝大多数不被论述、引用,更谈不上著录,是极自然的。《胡笳十八拍》是一篇巨大的文学作品,蔡琰是

人所共知的女作家，而且建安以后的文风已有更大的开展，果真她写了那末一篇血泪迸溢的巨大作品，绝不会在其后的漫长时代中寂然无闻。设如不幸失传，也会遗下篇名或几片鳞毛，如今所存魏、晋、六朝许多文人的断句或篇名，它们并不比《胡笳十八拍》重要，它怎会如钟鼎文随着器物忽然埋没而一朝又重见天日呢？

郭老又举敦煌出现的各类作品为例，企图证明《胡笳十八拍》可以不被后人提到，也是不恰当的。敦煌出现的许多民间文艺作品，都是没有主名的，它们在那时文人心目中的地位，绝不能与《胡笳十八拍》相比，它们之不被人们在著作中提到是不足为奇的。而且其中有些郭老也不能不当作例外指出的，如《秦妇吟》及许多佛经，尽管它们被埋没了，但在它们未重见天日以前，人们仍知道它们曾在天地间存在过，不正因为它们是有名的著作吗？如果《胡笳十八拍》是蔡琰的作品，它受到的重视，应不下于《秦妇吟》，它们二者正可类比，而其他的如《燕子赋》、《韩朋赋》之类是不能与之并论的。尽管这是过去文人的偏见，但无论如何客观情况是如此。

郭老又说，文人所喜欢重视的是规行矩步的应制诗、公宴诗之类，《胡笳十八拍》是违背温柔敦厚的范畴的诗，所以不被选取。我觉得这些话太简单笼统。我们无论翻开任何一本诗选或诗话看，它们所选的、谈的，到底是应制、公宴之类的多，还是其他之类的多？再说《胡笳十八拍》的内容，丝毫不会使任何封建统治阶级及其文人过不去。就拿朱熹来说，总不能不承认他是主张温柔敦厚的，为什么偏把《胡笳十八拍》收入《楚辞后语》呢？另一面，现存的很多讽刺性极尖锐的古代民歌、民谣，不是借文人著作的史书或各种杂著而流传下来的吗？因此，以为《胡笳十八拍》之不被提到是由于封建文人的偏见，是不合事实的。

为了判明《胡笳十八拍》是否蔡琰自作，我们还应着重研究一下作品的本身。现存蔡琰名下的三篇作品，现在大家一致对五言体的《悲愤诗》没有怀疑了，我想就是因为它在内容的真实和形式的完美上达到了艺术的统一。楚辞体的《悲愤诗》，它在形式上所达到的艺术高度，是和蔡琰这个作者合得上的。但它在内容上却那么一般化，而缺乏具体真实性，是具有较高文学修养的文人可以依据所知蔡琰事迹写出的，亲身遭历那样惨酷的蔡琰，绝不会写得那样浮浅。现在大家对它还疑信参半，我想主要就因它本身存在这种不平衡的情况。而范曄之将其收入蔡琰本传，恐怕就因其具有较完美的艺术形式，这与当时文风之趋向形式主义是不无关系的。至于《胡笳十八拍》，无论在内容或形式上，都是有问题的。郭老却极力肯定它的“艺术成就高”，“感情真挚”，一般读者也仍肯定它是一篇好作品。我想如果离开蔡琰的具体情况而从个别各首来看还可以这样说，要是根据蔡琰的具体情况，并从整个内容结构来研究，一切就成问题了。

我们先看看《胡笳十八拍》的内容，总的说来，不过是楚辞体《悲愤诗》的扩大。楚辞体《悲愤诗》的内容，大致为下述三个方面：（一）自悲遭乱被掠，远历险阻，失节偷生（自“嗟薄枯兮遭世患”至“虽苟活兮无形颜”一段）。（二）胡地荒寒，生活语言乖异，心情悲愤不宁（自“惟彼方兮远阳精”至“含哀咽兮涕沾颈”一段）。（三）归国别子的悲痛（自“家既迎兮当归宁”至篇终一段）。整个《胡笳十八拍》的内容，便是把这三个方面加以推衍而成的，从第一拍至第六拍大体相当于第一个方面，从第七拍至十一拍大体相当于第二个方面，十二拍以下则相当于第三个方面。由于作者不是蔡琰自己，当然没有实地生活经历，而又须填满十八拍的框子，所以只有根据上述三个方面，想像地加以敷衍，因此，其中所表达的生活感情，既很表面一般，而又彼此相互重复。